

Irene R ü b b e r d t

Annäherungen an die Dichtung Milán Fűste.
Nachträgliches zur ungarischen Moderne und Avantgarde¹

Schwierigkeiten im Umgang mit der Dichtung Milán Fűste, die freilich die rational zunächst kaum faßliche Faszination seiner Gedichte unberührt lassen, haben unterschiedliche Gründe. Der Literaturhistoriker wird immer wieder feststellen müssen, daß sich Fűst seinen systematisierenden Betrachtungen entzieht. Und doch - so scheint es vor dem Hintergrund weiterreichender Arbeiten zur Einheit ungarischer Lyrik im Widerstreit von Moderne und Avantgarde - birgt Fűste Lyrik in ihrer Individualität offenbar vieles von der Gesamtproblematik jener "Einheit im Widerstreit". Nachstehende Überlegungen stellen daher nur einen möglichen Zugang zur Dichtung Milán Fűste dar.

"Ich habe nicht in Südamerika gejagt", heißt es in einer der spärlichen autobiographischen Äußerungen Milán Fűste, "habe desweiteren leider die weltberühmte Filmschauspielerin Lilian Mayforth ihrem Manne nicht abspenstig gemacht, war auch Kapitän nicht noch Gefangener auf einem Piratenschiff - ich war Gefangener der Arbeit, der untersten grauen Hölle. Folglich habe ich keine Lebensgeschichte, nur eine Arbeitgeschichte."²

Dieses Zitat gestattet uns den unmittelbaren Einstieg in die Problematik der ungarischen Moderne. Kunst in ihrer das Leben ersetzenden Funktion offenbarte sich uns auch in der frühen Lyrik Mihály Babits'. Die antikisierten Situationen seiner Gedichte, seine Rollen entworfen - auf der Flucht vor dem Dilemma des Künstlers zwischen Sein und Schein

österreichisch-ungarischer Wirklichkeit - gleichsam ein Gegenbild zur bestehenden Realität vor dem Hintergrund einer nicht-mimetischen Schöpfungsästhetik. Auch Kosztolányis Traum vom ungestörten künstlerischen Schaffen im alten Turm, sein Traum von den "bunten Tinten"³, oder Rilkes "Zelle" aus dem Stunden-Buch⁴ waren ein - wenngleich auf der Stufe subjektiven Wunschdenkens verharrender - Gegenentwurf zur Realität. Nicht anders bei Füst. Seine Lebenslegende, die Legende von der nicht existierenden Lebensgeschichte, ist schließlich nichts anderes als die schützende Rinde seiner Seele. "Alles hat eine Schale", läßt er Dsehár im Buch der Kämpfe Hábi-Szádis sagen, "und auch du gehst nicht nackt, so wandle denn auch deine Seele nicht bloß unter den Menschen ... selbst dieser Baum hat eine Rinde, die ihn vor der Außenwelt schützt, und du willst ohne Rinde leben? Auch du mußt dich schützen, damit menschlicher Blick bis zum Grunde deiner Seele nicht dringe."⁵

Freilich scheint auch aus den wenigen konkreten Lebensdaten ein zur österreichisch-ungarischen Jahrhundertwende typisches Schicksal auf: das Schicksal eines doppelt Deklassierten. Der Vater, unbegüterter Sproß jüdischer Barone, einst Salonlöwe im Umfeld des späteren serbischen Königs Milan Obrenovič, stirbt als stellungsloser, verlotterter Beamter; da ist Milán Füst acht Jahre alt. Aus dem Kleinbürgertum führt der Abstieg weiter ins Proletariat - er ist begleitet vom Haß zweier aufeinander angewiesener Menschen: Mutter und Sohn und von den Gewissensbissen des Träumers und Nichtstuers: des heranreifenden Dichters.⁶ Das Bewußtsein der verlorenen Jugend ist es wohl auch, das Füst schon früh einen "hageren und hakensinnigen Alten"⁷, einen gewollt gebeugten Greis mimen läßt.

Die Ausgrenzung des Biographisch-Subjektiven, die Füst wie Mihály Babits der Vermarktung des Subjektiven entgegensetzt, führt wie bei diesem zur Objektivierung⁸ subjektiven Empfindens - wenngleich mit unterschiedlichen Mitteln.

Babits' früher "Epilog des Lyrikers" (1903) ist schon

vor der Entstehung seiner Doppelrollen- und Maskengedichte von einer hinsichtlich der Objektivierungspotenzen von Lyrik eher entsagenden Attitüde getragen:

Ich bin der Held in all meinen Gesängen
im Kerker meines eignen Ichs gefangen.
Ich möchte gern das All in Verse zwingen,
und kann nicht über mich hinausgelangen.

Füsts Rebellion gegen die Wirklichkeit ist weniger ein Rückzug in ein Kunst-Asyl: seine Sezession ist konstruktiv¹⁰; er ist Schöpfer einer Welt, die sich - sieht man von den ursächlichen Beziehungen ihres "Urknalls", von der sozialen Atmosphäre, in der Füst zum Dichter reifte, ab - sogleich von der Wirklichkeit emanzipiert. Die große irrationale Traurigkeit seiner Dichtung, die allgegenwärtige Düsternis seiner Welt hat keine Anlässe, besser: die Anlässe Füstscher Gedichte sind für den Rezipienten nicht nachvollziehbar, die Gedichte werden vielmehr selbst zu Anlässen von Traurigkeit und Düsternis im Leser. In diesem Sinne ist Füstsche Dichtung objektiv, ist sein Gegenbild zur Welt allgemeingültig und allgemeinmenschlich. Das unterscheidet ihn auch von Árpád Tóth, dem Meister der modernen ungarischen Elegie, von dem Frigyes Karinthy sagt, er wolle nicht wahrhaben, daß die Traurigkeit zum objektiven Leben gehöre, und erkenne nur seine eigene Traurigkeit als berechtigt an.¹¹

Ihr Äquivalent findet diese Ver-Dichtung objektiver Trauer in den Ausbrüchen objektiver Freude, wie sie für die aktivistische Dichtung Lajos Kassáks signifikant sind. Auch dessen Zukunftshymnen Handwerksleute und An die Freude¹² haben, entstanden 1915, mitten im ersten Weltkrieg, keine empirischen Anlässe, und doch entströmt ihnen die Vorahnung vom Aufbruch des neuen Menschen als etwas atmosphärisch objektiv Vorhandenes.

Auch Füsts Dichtung lebt in ihrer Objektivität von der Dialektik des Kontrastes.

In dem Gedicht Monat des Schützen aus dem Zyklus Herbstdüsternisse (1911), den Franz Fühmann ins Deutsche übertrug¹³, zeichnen die objektiven Beigaben des Herbstes: zeitig

wird's dunkel, Regen, Frösteln, neblige Nächte, Wind, feuchte Gräber, Friedhöfe, schmutzschwarze Hügel, kahle Sträucher, dampfende Schluchten ein im wesentlichen farbloses, schwarz-graues Bild, das dem Leser ein ebenfalls objektives, weil der objektiven Naturerscheinung entstammendes Unbehagen: Tränen, Einsamkeit, Tod, Kummer, Trauer, die Herbstlichkeit der Seele injiziert. Diesem Unbehagen entspränge in logischer Konsequenz das Fernweh "nach Persien ... oder anderwohin in entfernte Lande". Persien als bunte, exotische, traumhafte Illusion aus den Märchen aus tausendundeiner Nacht stünde so in klarem Kontrast zur neblig-grauen, schier sinnlich spürbar kalten und feuchten realen Herbstnacht, wobei die ausdrücklich ausgestellten oder assoziativ herstellbaren Elemente der Kontrastbeziehung ihrem jeweiligen Pendant eineindeutig zuzuordnen wären. Diese klare Kontrastbeziehung macht Füst jedoch "zunichte", indem er sein graudunkles Herbstbild mit grünen Tupfen übersät: meergrüne Wolken, meergrüne Traube, grünkalte Äpfel, viele grünäugige Wildkatzen, aus Grün ein Schleier. Mit Ausnahme der grünen Wildkatzenaugen, die in der Nachbarschaft rostroter Wölfe lauende Gefahr signalisieren und bereits ein zentrales Motiv späterer Füstischer Lyrik: das Motiv des Auges, des Sehens und Beobachtetwerdens als Ausdruck von Beklemmung vorwegnehmen¹⁴, kontrapunktiert Grün hier als zugleich organischer Bestandteil des Herbstes das feuchte, grau-schwarze Bild. Grün transportiert hier Frische, Heiterkeit, Freundlichkeit und Fruchtbarkeit und signalisiert in unmittelbarer textlicher Nähe von Tod und Kummer die Ambivalenz des Herbstes:

Einsam die Seele! Und fröstelt durch neblige Nächte,
 und wird erst heitrer zur nebligen Früh, wenn am Himmel
 meergrüne Wolken rennen. Tot
 liegt dann die Seele da und ist glücklich. Ein freund-
 licher Geist
 nahet, ein fremder Geist, und eine meergrüne
 Traube trägt er vor seinem Kummergehicht.

Der Herbst ist nicht nur Zeit der Vergängnis, sondern auch des Reifens, er wird als Garant existentieller Lebensgrundlagen zum Sinnbild des Lebens selbst:

Grünkalte Äpfel bringt er und ißt selbst davon.

Bedenkt man zudem, daß uns Goethe Grün als eine Farbe vorführt, in der "unser Auge ... eine reale Befriedigung findet", die veranlasse, daß man nicht weiter wolle und nicht weiter könne¹⁵, dann wird schließlich die Sehnsucht nach der Ferne wenn nicht ad absurdum geführt, so doch der Kontrast zwischen der nebligen Herbstnacht und Persien durch den herbet-immanenten Kontrast zwischen nebligem Dunkel und Grün zumindest in Frage gestellt. Die vom Grün getragene Unnötigkeit der Flucht beinhaltet auch ihre Unmöglichkeit. Ähnliches war uns in Babits' und Kosztolányis früher Lyrik begegnet: auch Kosztolányis Narrenhut (Lied des Komödianten)¹⁶ und Babits' Bild von dem aus der glatten Perlenschnur gewebten Kleid für die fröstelnde Seele (Verschlossenen Blicks)¹⁷ bargen die Widersprüchlichkeit einer Wirklichkeitsflucht in sich.

Die dialektische Verschränkung des Kontrasts Leben-Tod führt noch ein anderes Gedicht des Zyklus anschaulich vor: die Klage eines betrübtten Gespenstes. Hier ist der Augenblick des Todes voller Leben:

Grad eine Amsel pffif im Winterbaum.
 (...)
 ... als unsres Burgherrn üpp'ge Wagen da heimkehrten
 zur Nachtstunde
 mit Proviant und kaltem Höckerinnengrünzeug schwer
 beladen ...
 und durch das helle weihnachtliche Tor der Schwall
 der Wagen strömte ...

Michael war mein Name, und unterm Burgwall kam ich
 grade aus der Schenke,
 war unterwegs nach Mitternacht und wurde überfahren,
 und starb da, unter hellen grauen Wolken,
 und während laut des lust'gen Fuhrvolks Juchzen
 schallte
 (...)

Der Tod ist ursächlich mit dem Leben, den das Leben sichernden üppigen Proviantwagen verbunden, ohne daß der Kontrast eliminiert würde:

ich starb auf der unwirtlichen Straße ...
 derweil der Burgherr ... Äpfel aß,
 ... Karten spielte
 und seine weiße Katze sich auf einem bunten
 Teppich träge rekelte.

Objektivität wird in diesem Gedicht vornehmlich über die Zeit suggeriert. Wenn Imre Kis Pintör in seiner Füst-Monographie zwei Möglichkeiten objektiven Zeitgebrauchs konstatiert: einerseits "das Zeitparadoxon des lebendigen Totseins, wenn der Held sein Leben aus einer Situation post mortem betrachtet", andererseits die Verlagerung des Vergeschehens "zwischen die archaischen Requisiten vergangener Epochen"¹⁸, dann ist die Zeit der Klage eines betrübtten Gespenstes doppelt objektiv, der empirischen Wirklichkeit doppelt entfremdet. Als dritte Möglichkeit sei schließlich noch ergänzt, daß auch die vom Anachronismus initiierte Fiktionalität des Zeitgeschehens Objektivität begünstigt: namentlich die Erscheinung der singenden Amsel als einem Zugvogel im Winterbaum, auf die schon Imre Bori¹⁹ und auch Füst selbst verwiesen als auf ein Indiz für "künstlerische Pracht" durch "Erlügen von Wirklichkeit".²⁰

Zu den Kunstgriffen Füstscher objektiver Lyrik gehört neben der Dialektik des Kontrastes, der objektiven Zeit und dem aus der Ausgrenzung biographisch-subjektiver Züge folgenden Rollenbewußtsein die Pose des Chorführers, die er anlässlich der Erstveröffentlichung seines Gedichtzyklus Objektiver Chor 1910 in der Zeitschrift Nyugat gezielt herausstellt: "Unter diesem Chor"- so Füst - "verstehe ich eine Gattung des dramatischen Gedichts, das der Führer des fiktiven Chors unter der Musikbegleitung seiner Gefährten im Namen einer großen Menge, also objektiv sprechend, rezitiere."²¹

Die Pose des Chorführers nimmt im Grunde auch der Avantgardist Kassák ein, mehr noch: er "materialisiert" den Chor in den aktivistischen Sprechchören, mit denen er auf den Künstlermatineen des Ma-Kreises auftritt. Das im Ich Füstscher Lyrik sich offenbarende Wir der ganzen Menschheit findet sein Pendant in Kassáks Wir, im "kollektiven Individuum" als einem die Gemeinschaft subsumierenden Ich. Kassáks Chorführer ist aber zugleich auch Prophet und Seher in einer von Jenő Komjáthy über Endre Ady führenden Traditionslinie moderner ungarischer Lyrik. Wenn wir in Füsts objektiver Lyrik

eine spezifische Spielart der Flucht in ein Kunstasyl und damit das Äquivalent zur prophetisch-messianistischen, das Ich exponierenden Attitüde sehen, dann stellt Kassák Dichtung die Synthese beider dar, wobei ihm freilich Füst, nicht zuletzt als Begründer des ungarischen freien Verses und "Apostel der Avantgarde"²², recht nahe steht.

Mit dem freien Vers Füsterscher Manier hat es gleichwohl eine besondere Bewandnis, realisiert er doch die Dialektik von Freiheit und Gebundenheit der Form auf faszinierende Weise. Bei Füst wie bei Kassák ist die freie Versifikation nicht von launischer Willkür diktiert, sondern ist eine geistige und moralische Manifestation des sich "angesichts der (bürgerlichen) Gesellschaft im Streik befindenden Dichters"²³ gegen alle von dieser Gesellschaft tradierten Gesetze. Nicht jegliches poetisches Ordnungsprinzip wird abgelehnt, sondern vielmehr eine dem neuen Welt- und Lyrikverständnis adäquate Form gefordert: "für jede Aussage, jede Leidenschaft eine andere, neue strenge Form", die sich dem "Gang der Gemütsbewegung" fügt²⁴, eine Form, die "von Aussage zu Aussage durch die psychische und physische Zum-Punkt-Konzentrierung der Vision, d.h. durch die ... Komposition" geboren wird²⁵. Während aber bei Kassák der freie Vers stets verbunden ist mit einer Rhythmisierung gegen die alternierende Versgewohnheit, die auch deutschen Kassák-Nachdichtern immer wieder große Probleme bereitet, so folgt Füsts freier Vers der vertrauten, regelmäßig alternierenden, vornehmlich jambischen Versifikation und führt auf diese Weise den freien Vers wieder zurück zu Metrum und Reim. Das soll ein letztes Beispiel Füsterscher Dichtung belegen: der Epilog der Herbstdüsternisse, das Gergedicht zum Monat des Schützen, das die Herbstdüsternisse in einer Vision lichter, harmonischer Unendlichkeit auflöst.

Füst hat die erste Fassung dieses Gedichts, erstveröffentlicht in Nyugat 1911, Band I, S. 177 unter dem Titel Abschied einer kranken Seele, später überarbeitet. Der deutschen Nachdichtung liegt die Fassung Fort von hier, fort ..., die seit den Ausgewählten Gedichten von 1934 in alle weiteren Bände aufgenommen wurde, zugrunde.²⁶

Es ist eines der wenigen gereimten Gedichte Füst's, und die Dialektik von freier und gebundener Versifikation offenbart sich hier besonders anschaulich in der Handhabung der Reime. Das sich strophisch nicht gegliedert durch das ganze Gedicht ziehende Reimschema lautet für die deutsche Nachdichtung (die diesbezüglich leicht und für die Interpretation unwesentlich vom Original abweicht): R a b a c a a c a b d a R b d b e e x x x f g f g h h i i k k. Die Länge der sich reimenden Verse ist nur in den seltensten Fällen gleich, und der Abstand der Reime reicht flexibel vom Paarreim bis zum Schweifreim mit einem Intervall von sechs Versen. Reime tauchen auf, paaren sich, versinken, um gleich einem fernen Echo nachzuhallen - wie ein noch zaghafter Schein von Harmonie. In der 19. bis 22. Zeile fließen die Verse gänzlich reimlos auseinander, um sich nach diesem kurzen Interregnum endlich zu Kreuz- und Paarreimen, zu Harmonie, zu ordnen:

(...)

und dann brich auf zur fernen Landschaft, wo du nächstens
ankommst
und wo das Feuer rot am Fuße finstrier Berge brennt,
denn grünes Fichtenholz verbrennt der Hirt des Nordens,
und es verbreitet sich der Fichten süßer Harzduft ...

Sei Gast bei ihnen, unsichtbar,
irrender Geist, der Feuer
sucht, drin zu tilgen, was er war,
daß er sich rein erneuer:
Dank Guten mit Gutem:
entfach ihre Gluten,
rühr ihre Augen an, daß hold ihr Traum ...
und warte dort, bis überm Gipfelsaum
das letzte Morgenrot zu dir Willkommen! sagt
und deine Nacht ins Grenzenlose tagt.

Wurzelnd in der ungarischen Moderne und ihrem gesellschaftlichen Kontext nähert sich Füst also schon bald der Avantgarde, ohne sich je einer ihrer Gruppierungen anzuschließen, und vermag, programmatisch ungebunden, deren Errungenschaften in seinem Werk sogleich aufzuheben. "Weit entfernt von allen, wie ein Baum in der Wüste"²⁷, ist seine Dichtung gleichwohl Bindeglied zwischen Moderne und Avantgarde, Präkonzept und Synthese und rechte eigentlich Sinnbild für die

Einheit moderner ungarischer Lyrikentwicklung im Widerstreit der Strömungen.

Anmerkungen

- 1 Autorreferat, gehalten anlässlich der Verteidigung der Dissertation A "Einheit im Widerstreit. Zur ungarischen Lyrik der Moderne und Avantgarde" am 18.11.1988 an der Humboldt-Universität zu Berlin
- 2 Milán Füst: Ünőletrajzom a francia Gallimard-féle kiadás előbe. In: Füst Milán válogatott művei. Budapest 1978, S. 293
- 3 Dezső Kosztolányi: Ich träume jetzt von lauter bunten Tinten (Most színes tintákról álmodom). In: Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten. Berlin; Weimar, 1970, S. 206-207
- 4 Vgl. besonders das dem Stunden-Buch zuzuordnende Nachlaß-Gedicht Und immer wieder kommt die Welt und will. In: Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Bd. III. Frankfurt a.M. 1963, S. 757-759
- 5 Milán Füst: Ez mind én voltam egyszer. Hábi-Szádi küzdelmeinek könyve. Budapest 1977, S. 205
- 6 Vgl. Milán Füst: Az életem rövid története. In: Napló I. Budapest 1976, S. 21-24
- 7 Milán Füst: Selbstbildnis. In: Herbstdüsternisse. Leipzig 1974, S. 17
- 8 Zur "objektiven" Lyrik Milán Füsts vgl. auch György Somlyó: Egy magyar költő. In: György Somlyó: Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe. Budapest 1980, S. 329-353
- 9 Mihály Babits: Epilog des Lyrikers. Deutsch von Annemarie Bostroem, in: Frage am Abend, Budapest 1983, S. 6
- 10 Vgl. Miklósa Radnóti: Füst Milán. In: Radnóti Miklósa művei. Budapest 1978, S. 675
- 11 Frigyes Karinthy: Tóth Árpád. In: Nyugat 1910. II. S. 1897-1898
- 12 Lajos Kassák: Handwerksleute (Mesteremberek). In: Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Berlin; Weimar 1987, S. 81-82; An die Freude (Örömhöz). In: Lajos Kassák: Laßt uns leben in unserer Zeit: Gedichte, Bilder und Schriften zur Kunst. Budapest 1989, S. 11

- 13 Milán Füst: Herbatdűeternisee. S. 51-59
- 14 Vgl. auch György Fehéri: Das Selbstbildnis Milán Fűsts. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie 2, Berlin-Buda-pest 1987, S. 45-50
- 15 Johann Wolfgang Goethe: Entwurf einer Farbenlehre. In: Goethes sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe, Bd. 40. Stuttgart, Berlin o.J., S. 97
- 16 Dezső Kosztolányi: Lied des Komödianten (A komédiás dala). In: Kosztolányi Dezső Űsszes Versei, Bd. I. Buda-pest 1984, S. 13-14
- 17 Mihály Babits: Verschlossenen Blicke (Hűnyt szemmel ...) In: Babits Mihály űsszegyűjtött versei. Budapest 1977, S. 60
- 18 Imre Kis Pintér: A semmi hűse: Fűst Milán világgűpe. Budapest 1983, S. 94-95
- 19 Imre Bori: Az avantgarde apostolai: Fűst Milán és Kassák Lajos. Novi Sad 1971, S. 36-37
- 20 Milán Fűst: Emlékezűe egy ifjú kűltűre, aki voltam. In: Emlékezűsek űs tanulmányok, Budapest 1967, S. 225 sowie Milán Fűst: Rűvid űsszefoglalűsa annak, hogy mi voltam. In: Emlékezűsek űs tanulmányok, S. 599
- 21 Milán Fűst, Nyugat 1910. I. S. 158
- 22 Vgl. Imre Bori: Az avantgarde apostolai: Fűst Milán űs Kassák Lajos. Novi Sad 1971
- 23 Stűphane Mallarmű: Sur l'űvolution littűraire. In: Der Untergang der romantischen Sonne: Űsthetische Texte von Baudelaire bis Mallarmű. Leipzig; Weimar 1980, S. 251
- 24 Milán Fűst: Űnvalloműsa a pűlya vűgűn. In: Vűlogatott művei, S. 1182
- 25 Lajos Kassák: Die neue Literatur. In: Laűt uns leben in unserer Zeit; Gedichte, Bilder und Schriften zur Kunst. Budapest 1989, S. 23
- 26 S. neuerdings Fűst Milán űsszegyűjtött versei. Budapest 1988, S. 74-75
- 27 Zoltán Nagy: Fűst Milán: Vűltoztatnod nem lehet. In: Nyugat 1914. I. S. 619